

MIRADAS QUE ARRECIAN, DECIRES PUDOROSOS: FIGURACIONES DEL DOLOR Y LA DIGNIDAD, A PROPÓSITO DE “HUMILLADOS Y OFENDIDOS”

María Aimaretti*

Resumen

¿Puede un audiovisual hacer del dolor una “forma que nos mire”, y *arreciar-nos*, como la tormenta? De ser así: ¿en cuánto contribuye a la creación de nuevas narrativas identidad y prácticas de solidaridad? ¿En qué medida nos permite el dolor —vuelto imagen— *asemejarnos*? A partir de estos interrogantes, queremos abordar el video de denuncia *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie, Javier Álvarez, 2008), y detenernos en la relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética a fin de advertir cómo aparece y funciona en él la *forma-cuerpo* discursivo del testimonio de sectores subalternos, y de qué manera se da *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulnerados por el ejercicio de la fuerza. Nuestro análisis expondrá cómo a partir de estas estrategias se pone en discusión la definición de lo “visible-audible como humano” que subyace en los patrones de convivencia local. Para ello, proponemos primero la revisión crítica de las nociones de subalternidad y testimonio, lo que nos permitirá trazar una perspectiva conceptual desde la cual analizar, en la segunda parte de este ensayo, el documental en sí mismo y sus modalidades de representación de la violencia.

Palabras clave: Identidad, Subalternidad, Testimonio, Violencia, Visibilidad.

Abstract: ¿May one audio-visual do of the pain a "form that looks at us", and intensify, as the storm? Of being like that: ¿in how much it contributes to the creation of new narratives of identity and practices of solidarity? ¿In what measure does pain —become image— allow us *to make alike us*? From these questions, we want to approach the video of denunciation *Humiliated and offended* (César Brie, Pablo Brie, Javier Álvarez, 2008), and to stop on the relationship between representation of the violence, testimony and ethical responsibility in order to warn how the *form-body* discursive of testimony of subalterns appears and works; and how *figure is given to the bodies* and cultural and social identities damaged by the exercise of the force. Our analysis will expose how from these strategies put the definition of "visibly-audibly as human being" underlying the patterns of local conviviality under discussion. For it, we propose first the critical review of the notions of subalternidad and testimony, which will allow us to draw a conceptual perspective from which to analyze, in the second part of this essay, the documentary itself and its modalities of representation of the violence.

Key words: Identity, Subalternity, Testimony, Violence, Visibility.

* Doctora en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
m.aimaretti@gmail.com

Recibido 30/03/16. Evaluado 10/05/16

Presentación

Desde fines de la década del noventa y durante casi diez años, las preocupaciones estéticas, éticas y políticas de César Brie —director de Teatro de los Andes (TA) hasta 2009/2010— giraron alrededor de la violencia: de ayer y hoy, bajo formas solapadas y también de descarada impunidad.¹ En ese período, además de lo que el dramaturgo denominó “la trilogía de la política”, constituida por las obras de TA “La Ilíada” (2000), “En un sol amarillo” (2004) y “Otra vez Marcelo” (2005), Brie realizó junto a Pablo Brie y Javier Álvarez dos audiovisuales de contrainformación: *Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu* (2009/2010) que registran, respectivamente, los sucesos de mayo de 2008 y la masacre ocurrida en septiembre de ese mismo año en Pando.² *Humillados y ofendidos* le valió, por un lado, el reconocimiento de organizaciones campesinas, indígenas y de DD.HH. (de hecho luego se convirtió en material didáctico en escuelas y centros culturales), pero a la vez señaló el inicio de su “exilio”. Desde ese momento recibió amenazas, actos de violencia en su casa y en el teatro, que se profundizaron con la difusión de su segundo audiovisual. La crisis interna en el grupo TA y la hostilidad que cosechó Brie en los últimos años de su residencia en Bolivia, lo empujaron a tomar la decisión de desligarse del proyecto que fundara en 1991. En sus palabras buscó: “Proteger al grupo de la erosión de nuestras relaciones. También de las agresiones. Al parecer, el autor de este sueño no estuvo a la altura de lo que una vez imaginara” (Brie, 2009: 7).

En este trabajo queremos abordar el video de denuncia *Humillados y ofendidos*, y detenernos en la relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética a fin de advertir cómo aparece y funciona en él la *forma-cuerpo* discursivo del testimonio de sectores subalternos, y de qué manera se da *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulnerados por el ejercicio de la fuerza. Nuestro análisis expondrá cómo a partir de estas dos estrategias se pone en discusión la definición de lo “visible-audible como humano” que subyace en los patrones de convivencia local. Para ello, proponemos primero la lectura y revisión crítica de las nociones de subalternidad y testimonio, lo que nos permitirá trazar una perspectiva conceptual desde la cual analizar, en la segunda parte de este ensayo, el documental en sí mismo y sus modalidades de representación de la violencia.

A modo de advertencia, o interpelación al lector, hacemos nuestras las palabras de Judith Butler:

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir. Esto podría inducirnos efectivamente a revigorizar el proyecto intelectual de criticar, de cuestionar, llegar a entender las dificultades y las exigencias de la traducción cultural y el disenso creando un sentido de lo público en el que las voces opositoras no sean intimidadas, degradadas o desaparecidas,

sino valoradas como impulsoras de una *democracia más sensible* (Butler, 2006: 187).³

I. Un pronunciamiento ético, estético y político, frente a un escenario histórico dislocado

Para abordar la interacción entre los campos de la política y de la estética que suscita el audiovisual que nos ocupa conviene, por una parte, ubicar históricamente el escenario que motiva su producción y, seguidamente, explicar la perspectiva o posicionamiento intelectual que frente a él tuvo César Brie, referente del grupo que realizó el video.

A partir de principios del 2000, Bolivia vive un *crescendo* de movilizaciones sociales que pueden ser vistas como concreciones y expansiones de prácticas e imaginarios originales de deliberación política. Se trata de un momento de “reinención democrática”, protagonizada por los sectores populares empobrecidos y las organizaciones sociales de base, en procura de una mayor representatividad sin delegación del poder, conservando la propia capacidad de decisión y alterando posiciones subalternas y de desvalorización paternalista (Armida, 2010).

En un cuadro de extrema efervescencia social en 2002 se realizaron elecciones presidenciales cuya victoria, por estrecho margen, correspondió a Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Mesa Gisbert (el segundo lugar lo obtuvo Evo Morales). Pero ante los intentos de continuar con políticas neoliberales privatizadoras de los recursos naturales y los servicios básicos —que ya habían sido contundentemente resistidos, por ejemplo, con la llamada “Guerra del agua” en 2000—, se multiplicaron marchas, bloqueos y movilizaciones que, finalmente, con la llamada “Guerra del gas”, provocaron la renuncia del presidente en octubre de 2003. Se hizo evidente entonces un cambio concreto en el sistema de correlación de fuerzas: “La *Guerra del agua* dejó como legado la oposición al proyecto neoliberal, la defensa del carácter social de los recursos básicos y la convocatoria de una asamblea constituyente para refundar la sociedad y el Estado boliviano” (Hernández, 2010: 19).

El Movimiento al Socialismo-Instrumento Político por la Soberanía de los pueblos (formado en 1999), luego MAS (Movimiento al Socialismo), fue el medio por el cual la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia) y la CIDOB (Confederación Indígena del Oriente Boliviano) pudieron intervenir efectivamente en el campo electoral desde perspectivas próximas a las tradiciones comunitarias y estrategias propias del sindicalismo de base. Así, en 2006 el MAS llegó a la presidencia con el líder cocalero Evo Morales.⁴

Si bien desde principios del siglo XXI en Bolivia cuaja una dinámica política estrechamente asociada a la condición multisocietal del país, con diversidad de culturas, lenguas, tradiciones y civilizaciones, formas de conexión y pertenencia al Estado y la sociedad boliviana, Luis Tapia señala que: “(...) hemos tenido un grado de convergencia y, en cierto sentido, de fusión en las luchas de los últimos años, pero no se ha producido un grado de interpenetración muy intenso (...) son luchas paralelas conjuntas, pero que han logrado producir un proyecto común: nacionalización y Asamblea Constituyente, dejando pendientes, sin embargo, otras tareas de

construcción” (Tapia, 2010: 70). Sin duda con el ascenso al poder del líder aymara Evo Morales se vuelve problemática la inserción dentro del Estado de los movimientos sociales, ocupando espacios, dispositivos y mecanismos de influencia. Precisamente, Tapia resalta el “enfriamiento” del poder constituyente de las fuerzas “no modernas” dentro de las estructuras del MAS como partido y gobierno, observando ya a fines del primer mandato de Morales una creciente burocratización, en vez de mayor democratización e igualdad en más y extensos escenarios. Asimismo advierte:

Lo que está ocurriendo en Bolivia y en otros lugares en que se está cuestionando las formas monopólicas y guerreristas de la política y la economía, está relacionado con las *prácticas de autovaloración de una diversidad de colectividades* que, por lo general, pasan por el desarrollo de capacidades de organización, de acción, y particularmente, en el caso de Bolivia, de una fuerte relación con identidades *culturales de muy larga data y de gran peso*, en términos de haber mantenido matrices sociales a través de varios siglos (Tapia, 2010: 109).⁵

Con un eje de gravitación en las culturas originarias (imaginarios y prácticas simbólicas) y otro en los repertorios de organización política ligados a la tradición sindical, los movimientos sociales y territoriales buscaron configurar nuevas formas de sociabilidad y ejercicio del poder, fortaleciendo lazos de solidaridad. La potencia del “movimiento de los movimientos” fue precisamente el encuentro, la con-vivencia en esa diversidad de organizaciones, quebrando el tabicamiento como pauta de regulación estatal, aún y a pesar de la no-interpenetración que se señalaba más arriba.

La inclusión efectiva y plena de las mayorías indígenas, la reapropiación y gestión autónoma de los recursos económicos (sin la subordinación a los planes norteamericanos) y la redistribución de la riqueza a partir de un aparato estatal que vuelve a tener un rol protagónico, son aspectos de un proceso histórico paradójico y contradictorio aún en curso, que tuvo en sus primeros años de desarrollo violentas resistencias. En efecto, el tiempo histórico que muestra *Humillados...* es de una aguda crisis política e institucional, donde continuamente se buscó desestabilizar al gobierno del MAS y frenar un proceso de des-subalternización de las mayorías indígenas. Frente a ese escenario convulso, Brie se sintió profundamente interpelado y decidió hacer el documental.

A lo largo de su trayectoria como actor, dramaturgo y director teatral, César Brie cultivó una práctica intelectual y creativa no sólo comprometida con su profesión y campo de producción cultural específico —esto es, el teatro y las artes escénicas— sino también con su tiempo y su espacio:

Lo político no está en el tema, sino en la actitud (...) Lo social se anida en lo íntimo. Mi malestar refleja vuestro malestar (...) En lo posible, junto al trabajo artístico, la creación de obras, me parece necesario ayudar a que otros se expresen a través del teatro. No "hablar de los excluidos" sino trabajar para que los excluidos tomen la palabra. Es un trabajo diferente al trabajo de creación, pero complementario. Tenemos responsabilidades que no podemos cumplir solo con nuestras obras de arte (Brie, 2006).

En sus obras teatrales problematizó las formas de manifestación de la violencia: desde el genocidio y la desaparición forzada de personas, a la violencia de género y familiar y la depauperización de la Vida; desde el terrorismo de Estado al racismo, la discriminación y la corrupción. Procuró que la denuncia a la vulneración de los DD.HH. vaya en paralelo a la conciencia de que: “Los artistas, en realidad, no pueden influir en los medios sociales. El arte es demasiado menor. Es al revés: son los movimientos sociales los que influyen en los artistas” (Brie, 2007b).

Como lo hemos señalado en otro lugar (Aimaretti, 2014), creemos que el carácter político de la obra de Brie —que incluye su producción dramaturgica, escénica, intelectual y audiovisual—, radica en su posicionamiento ético: el proponer una *ética responsable*. En tanto presupuesto que guía el hacer, el pensar y el crear, la ética es el horizonte del cuidado de la Vida, la conciencia y respeto del Otro, la oposición a cualquier forma de complicidad frente a la injusticia y el empobrecimiento: “Porque son los artistas quienes ponen el dedo en la llaga, quienes formulan, a través de la conmoción y la belleza, las preguntas que necesitamos. Porque en épocas cupas el artista hace reír, y obliga a reflexionar en tiempos de hibridez y vacío” (Brie, 1995b: 107).⁶ La ética no es una pose abstracta, sino una toma de posición frente a la Historia y al presente: va unida, inextricablemente, a las coordenadas espacio-temporales desde las cuales y hacia las cuales se pronuncia: por eso es *responsable*, porque *responde* a su propio tiempo histórico, a sus contemporáneos y a los dilemas humanos socialmente compartidos.

La postura ética que se transparenta en el video que nos ocupa está asociada a la preocupación por contribuir a la diseminación de elementos críticos que estimulen, interpelen y construyan una actitud lúcida frente a los complejos problemas sociales e institucionales de un momento en que los DD.HH. —aún en democracia— vuelven a vulnerarse. La respuesta que brinda el audiovisual a su tiempo histórico redunda en la revelación dolorosa de la violencia ejercida y la promoción de una urgente postura que proteja y garantice el respeto y cuidado de una Vida digna para todos.

II. Figuraciones estratégicas de la subalternidad

¿“Quiénes” son *ex-puestos* en *Humillados y ofendidos*? ¿Qué encuadre conceptual nos permite pensar críticamente las formas de su representación? Puesto que la aparición intencional de lo marginado, segregado, explotado o dependiente no es miserabilista sino que busca dar cuenta de los mecanismos de producción del poder —reconstruir el escenario de vulneración de la Vida—, y *a la vez* los variados y a veces contradictorios espacios y formas de resistencia insistente —las acciones que cuestionan las bases de la exclusión—, proponemos revisar las aportaciones de los Estudios Subalternos.

Ya sea en su corriente sudasiática encabezada por Ranajit Guha (desde 1982) como latinoamericana, el área de los Estudios Subalternos (Das, 1997; Prakash, 1997; Spivak, 1997; Beverley, 1992, 2004, 2010; Moraña, 1998) ha buscado situarse como campo de reflexión de la historia de la explotación, advirtiendo tanto las ignorancias sancionadas de cierto humanismo cómplice del imperialismo, como las rebeliones y protagonismos de los sectores populares.⁷ Sin soslayar las paradójicas mediaciones, ambigüedades y

opacidades de las “luchas desde abajo”; el horizonte de estos trabajos es reponer tanto el orden legal y racional que hace a la dominación, como las tácticas de su desafío. Desplazando el concepto único y ordenador de “clase social”, mientras se describen las formas tergiversadas de representación de los sectores subalternos se busca dar cuenta de la propia semiótica de sus prácticas culturales: se distinguen los modos de producción de hegemonías, obediencias, seducciones y resistencias dentro del campo cultural, entendido éste como “fábrica de lo simbólico” (Rodríguez, 1998).

John Beverley —referente del Grupo Latinoamericano—, ha definido la subalternidad como una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la contemporaneidad, que se caracteriza por la insurgencia, trasgresión y capacidad de interrupción desorganizadora de la narrativa racionalista y desarrollista moderna.⁸ No puede ser totalizada puesto que es discontinua, fisurada y heterogénea a nivel interno: “es la experiencia de la desigualdad, más que el esencialismo de una determinada identidad, lo que articula el concepto de lo subalterno como identidad” (2010b: 74).⁹ Un sujeto subalterno es entonces aquel que se construye a partir de una asimetría real en el ejercicio del poder, es un efecto de dominación y una relación social. Por otra parte, como agudamente advirtiera Mabel Moraña, es necesario estar alertas al “boom del subalterno” en tanto fenómeno de dilución y domesticación de una categoría que puede usarse para englobar y homogeneizar distintos sectores subordinados, en el marco de agendas académicas y de consumo cultural globalizado, resaltando que se trata de un concepto *relacional* y situacional.¹⁰

Este encuadre teórico ofrece una rica vía interpretativa no sólo para comprender el tipo de sujeto colectivo que es *figurado* en el audiovisual, sino también para el análisis de su *forma-cuerpo* discursivo, es decir el “testimonio”. Formación cultural de carácter urgente (Beverley, 1992; Yúdice, 1992), el testimonio emerge como una forma de impugnación y lucha aspirando a una amplia interpelación y solidaridad social sin por ello “subordinar la heterogeneidad de sus componentes a una instancia representativa (...)” (Beverley, 1992: 9).¹¹ En el contexto boliviano, permite además reivindicar prácticas y experiencias de oralidad popular por largo tiempo denostadas, y *retar* dispositivos normalizadores, como la escritura o la Ley, en tanto únicos medios de transmisión y construcción del saber/poder.¹² Sin embargo, esa impugnación de narrativas hegemónicas que escamotean voces-cuerpos Otros, debe ir pareja a la conciencia de que si “la voz del subalterno” resulta accesible, es porque ya ha sido apropiada por formas superiores de autoridad. La perspectiva del intelectual solidario — en nuestro caso de los videastas— que amplifica y multiplica el testimonio, nunca está en concordancia “plena” con la conciencia del subalterno, dada la diferencia de posiciones dentro del territorio concreto de desigualdad social, es decir, dentro del campo de la hegemonía. Ni aún con las intenciones más nobles por parte de los intelectuales, existe la posibilidad “transparente” de representación/presentación de una voz popular.¹³ Incluso: “el narrador testimonial no es lo subalterno como tal, sino más bien algo como un “intelectual orgánico” (para recordar el concepto de Gramsci) del grupo, comunidad o clase subalterna, que habla a (o en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia, en su nombre y en su lugar” (Beverley, 2010c: 54).¹⁴ Con todo, tal como advirtiera Beverley: “quizá la cuestión más urgente no es tanto cómo nosotros mismos nos apropiamos de narradores testimoniales, como íconos que nos dicen lo que nosotros

queremos escuchar, sino cómo estos narradores se apropian *de nosotros* para sus propósitos” (Beverley, 2004: 111).

El audiovisual que nos ocupa repone un escenario de disputa política donde la población que históricamente fue subalternizada, lleva adelante un proceso de empoderamiento fuertemente asediado, hostigado y repudiado: *Humillados y ofendidos* da cuenta de cómo parte de la sociedad boliviana busca a través de la violencia, entendida como “legítima”, mantener en su condición de subalterno al sector mayoritario. En efecto, a través de la presencia de testimonios y de imágenes documentales que muestran diversas formas de ofensa, segregación y tortura, la película da *forma-cuerpo* discursivo a la voz del subalterno, y *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulneradas. Estas *figuraciones del dolor y la dignidad* son las estrategias narrativo-espectaculares —como relativas a la puesta en escena— elegidas para *ex-poner*, visibilizar a esos hombres y mujeres que, expuestos a desaparecer, vulnerados en su condición humana, en su “derecho a tener derechos”, mantienen con firmeza su integridad. Abriendo un surco alternativo al sensacionalismo y el cliché, la vergüenza y el exhibicionismo; entre el pudor y el espectáculo, la agitación política, el aprendizaje y el silencio; la película cuenta con la presencia estructurante de *cierta voz*, la del testigo, el sobreviviente, el subalterno, que *aparece* y requiere ser oído. Su testimonio hace posible escuchar el recuerdo de la violencia padecida y pone en evidencia la impunidad. Allí su palabra insiste con la pregunta “¿cómo fue posible?”, y anima construir (y mantener) una escucha garante de su enunciación.

III. Un oído conmovido para el ojo estremecido

Humillados y ofendidos se inscribe dentro de una corriente de documentalismo de denuncia en pequeño formato: con medios económicos y de sencilla manipulación, el súper 8, el video y el digital, permitieron y permiten a colectivos y artistas sin formación en cine, producir discursos audiovisuales experimentales y sobre todo de denuncia social y contrainformación cuyo sentido es el de completar un saber conflictivo o desautomatizar el “dado” (se procura el cortocircuito entre el saber previo del espectador y la recepción activa de nueva información). El documental recoge tanto los testimonios de quienes recibieron agresiones y cuya vida corrió peligro durante las manifestaciones pacíficas de mayo de 2008, como los sucesos históricos que Brie registró personalmente, es decir, imágenes documentales del escarnio público de los campesinos y sus cuerpos heridos. El film se propone como una forma de visión y escucha respetuosa del “momento justo” donde se expresa el dolor y la humillación, *pero también* la resistencia y la dignidad de la víctima: audiovisión que es un imperativo a permanecer *desde* y responsabilizarse *por* la perspectiva del sufrimiento y desde allí garantizar la Vida, denunciar la violencia, volverla públicamente reconocible dentro del campo de lo audible-visible. Por eso la película va dedicada a los campesinos, pero también “a los ciudadanos indignados que no callaron frente a la agresión”.¹⁵

Apoyada en un saber conocido —el *qué pasó*—, la película se organiza en dos momentos: el primero ofrece una explicación histórica y social sobre los sucesos violentos de mayo de 2008 —el *por qué pasó*— a partir de una entrevista al sacerdote Rafael García Mora (director de la Radio progresista ACLO —Fundación Acción

Cultural Loyola—) y los testimonios de los campesinos y militantes del MAS agredidos. El segundo momento describe cronológicamente los sucesos ocurridos, mediante el montaje de registros documentales tomados por Brie y el equipo de producción, utilizando además archivos televisivos y filmaciones caseras de otros pobladores sucrenses que ofrecieron su material para el film—el *cómo pasó*.

La preponderancia del testimonio en el film hace posible traer al campo de lo visible zonas verdaderamente inquietantes en torno del orden cultural dominante y su sistema de valores. Es importante destacar que en la película, si bien los testimonios tendrán una fuerte huella singular no serán sustraídos de su raíz colectiva: la palabra individual no sólo narra una experiencia compartida que cuenta con el respaldo comunitario, sino que el grupo mismo constituye el marco social y visual desde el cual se vuelve posible hacer memoria y narrar lo vivido. El relato no desgaja al testigo del entorno social, sino que éste se halla presente en todo momento: el grupo es “testigo del testigo”, custodia su palabra y es guardián de la experiencia, de ahí que los primeros planos siempre vayan sucedidos o anteceditos por un paneo horizontal a otros campesinos próximos al testigo que “toma la palabra”, o mediante un *zoom out* se reencuadre el rostro en un plano medio que incluya otros comunarios cercanos. En el momento de “dar testimonio” el rostro se constituye como metonimia del “lugar inhabitable” que caracteriza la experiencia de estos sujetos: señala el dolor, la pérdida de derechos, la herida y también la insistencia a reivindicar la propia vida, a cuestionar, a interpelar tanto a los poderosos como al ciudadano “común”.

La escucha y visión del “momento justo” se constituye primeramente por el respeto al silencio del Otro: porque condensa la posibilidad e imposibilidad de dar cuenta del horror, porque hace posible una palabra que parpadea desde y en los despojos del lenguaje; el silencio, ese hueco o forma vacía que habita y constituye la palabra articulada en el testimonio, estremece (Souto Carlevaro, 2010). La voz de la víctima es un silencio parlante (intermitente). Es por eso que el documental comienza *escuchando el silencio del testigo*: a manera de prólogo, con sonido ambiente y casi sin ruidos, una breve serie planos fijos de los sobrevivientes —que en algunos casos cuentan con el detalle pudoroso de heridas cubiertas, la huella de la huella— muestra los rostros de quienes más adelante ofrecerán su relato. Poco a poco se oye en *off* una suerte manifestación caótica, con gritos y disparos, cada vez más fuerte y ensordecedora, mientras los rostros conmovidos, ensimismados, parecen “cargarse” —emotiva, rabiosa, dolientemente— con esos sonidos. El lugar del espectador entonces, se plantea desde el principio como lugar de “escucha del testigo”. Pero además, esa disociación entre lo visto y lo oído subraya la “pérdida” que necesariamente viene con cualquier mediación: es la señal sutil y contundente de la imposibilidad que tiene el film para representar “completamente” la brutal atrocidad por la que ha pasado la víctima.

La palabra vertebradora de la primera macrosecuencia es la de García Mora que da cuenta cómo la segregación entre el campo y la ciudad en Sucre, y el desprecio y racismo velado de la sociedad local hacia los indígenas, son fenómenos históricos, rastreando sus orígenes ya en el tiempo de la colonia. De hecho el sacerdote detecta las bases materiales e ideológicas que hicieron posible ciertos marcos políticos excluyentes y violentos en la temprana invisibilización y silenciamiento de los sectores populares campesino-indígenas en la Constitución de la República Boliviana. Por ello, en su

argumentación pasado y presente se enlazan en una misma constelación subalterna: así como Juana Arzuduy dirigió uno de los ejércitos campesinos más importantes del proceso revolucionario independentista andino pero no fue convocada a la proclamación del acta de Independencia, Evo Morales —quien lideraba en ese momento un proceso de cambio político y económico con amplio apoyo popular— es “ninguneado” y vituperado sin respeto de su investidura presidencial.

La humillación exacerbada está en directa relación con la participación creciente de las masas campesinas y populares en la configuración de un nuevo escenario político: en esta primera macrosecuencia el film se encarga de revelar que el motor de los sucesos de mayo es la puja por el poder, cuyo epicentro es la Nueva Constitución Política del Estado, es decir un nuevo basamento legal-institucional de convivencia social y participación ciudadana.¹⁶ En este primer momento —donde prima la información verbal— el relato se encarga de apoyar el análisis explicativo con breves *inserts* de fragmentos de testimonio de los campesinos agredidos, confirmando y subrayando la actualidad de ese pasado racista y violento.¹⁷

En alusión a lo sucedido en mayo, para desarrollar los antecedentes históricos mencionados, el primer testimonio extenso de un campesino agredido —Carlos Aparicio Vedia— concentra los tópicos de pasado y presente de los sectores subalternos, Justicia, Ley y DD.HH.:

Han violado nuestros DD.HH. más básicos porque nosotros hemos hecho una Constitución Política del Estado para los pobres, para todos los bolivianos, clase media, incluso los millonarios (...) hemos incluido los derechos que no estaban reconocidos (...) ese ha sido el avance en la incorporación de los derechos de los pueblos indígenas, el reconocimiento a un Estado Plurinacional (...) es el reconocimiento de nuestros pueblos indígenas, pero eso es lo más rechazado, lo más castigado, eso es motivo para que nos humillen, para que nos persigan, para que nos intenten asesinar.

Seguidamente, tanto en la entrevista al sacerdote como en el testimonio del subprefecto de Azurduy, Víctor Hugo Segovia, se problematizan las ideas de democracia participativa y de Justicia, esto es, la lucha por la conservación del poder por parte de la *élite* política, la degradación del sentido y valor de la Asamblea como boicot a un nuevo escenario político y la complicidad de la mayoría de los medios de comunicación, a excepción de la radio progresista ACLO.¹⁸ Justamente, fue la manipulación mediática como agresión política y desestabilizadora hacia el gobierno de Evo Morales y la organización de grupos de choque, lo que gestó un clima violento en la ciudad apoyándose en un falso sentimiento de orgullo provinciano y el “imaginario del indio salvaje, atrasado y asesino”. Apelando a una memoria histórica herida (la pérdida de la capitalía, y con ella el estado de bienestar) se buscó encubrir cultural e ideológicamente el verdadero conflicto por el poder en el presente.

El encadenamiento de las entrevistas y los testimonios configura un discurso compacto y coherente a nivel semántico e ideológico, que no se cuestiona: el planteo abarca causas históricas y políticas, sociales y culturales, e intenta incluir no sólo los marcos

materiales sino también simbólicos que hicieron posible la violencia de mayo en Sucre. En esta macrosecuencia no hay ningún tratamiento formal especial —Mora y los testigos son bustos parlantes—, y si bien el resultado final resulta didáctico, permite contextualizar el conflicto y abonar a la clarificación de un conjunto de sucesos confusos y “deformados” por la prensa local: así la película logra concretar su objetivo, es decir, ser un medio urgente de contrainformación. Los testimonios de los campesinos, primero a la manera de *flashes* breves matizando el relato de Mora con la huella de la experiencia vivida, y luego con un mayor desarrollo de tiempo e identificando al testigo con nombre, apellido y cargo político/comunal, problematizan el sentido de la política y su práctica concreta en el régimen democrático, al mostrar como ficciones tanto la Justicia, como la soberanía del Estado Nación. Justamente, ante la falta de una instancia legal, la película se esfuerza por hacerle lugar a aquellos relatos des-oídos.¹⁹

La segunda parte del documental se organiza en cuatro secuencias: la de inicio corresponde a los sucesos del 22 de mayo; luego se reponen los enfrentamientos con la policía y los militares en el estadio de Sucre (24 de mayo); la tercera corresponde al registro de la persecución y captura de los campesinos del MAS, y la última es la denuncia explícita de los responsables políticos e institucionales de los acontecimientos.

La primera secuencia comienza con un cartel que señala: “22 de mayo de 2008- El Movimiento al Socialismo (MAS) inaugura una sede en el barrio Japón de la ciudad de Sucre”. El relato propone mirar los sucesos del 24 “desde el 22” para mostrar cómo el clima violento en Sucre —ya detallado— iba intencionadamente en aumento. El montaje de distintos materiales de archivo da cuenta de la presencia en esos días de grupos que, utilizando gases de la policía, provocaron destrozos y confusión “pasando por campesinos”. Se apela no sólo a registros televisivos, caseros y el propio material registrado por el equipo de producción, sino a dramáticos testimonios tomados *in situ*. Las imágenes dan a ver, por una parte, la indefensión de los sectores populares (sobre todo en la apelación patética al testimonio de una niña); y, por otra, la impunidad de los agresores, la premeditación de sus acciones y el reconocimiento de esta maniobra por un sector de la población sucrence.²⁰

Un nuevo cartel da comienzo a la siguiente secuencia y ubica al espectador espacio-temporalmente, a la vez que adelanta parte de los hechos que a continuación verá: “Campesinos del departamento de Chuquisaca llegan a Sucre, su capital, para participar de un acto convocado por el Presidente Evo Morales, en el que se entregarían ambulancias para los distintos municipios de la región. La policía y el ejército custodian el Stadium Patria, donde está previsto el acto y son constantemente agredidos por grupos organizados”.²¹ La maniobra política del Comité Interinstitucional de Sucre que denuncia la película implica agredir a las fuerzas con su propia dinamita robada, hacer que se retiren pasando por pacifistas democráticos que rechazan una supuesta represión y, en “zona liberada”, agredir a los campesinos desprotegidos.²² Tras la placa, el relato muestra una serie de tomas que describen la actitud de pacífica reunión y espera de los campesinos en contraposición a la agresividad de los sucrenses identificados con el Comité Interinstitucional y los sectores universitarios que gritan: “¡Sucre de pie, nunca de rodillas!”. Es sorprendente la virulencia del sector civil que hostiga a la policía y los militares, y es aún más patética la escena de su “salida” entre pedradas, abucheos,

patadas y gases: aunque en esta ocasión son las fuerzas del orden las literalmente “golpeadas”, es sólo aparente la inversión de correlación de fuerzas, puesto que es el mismo sector conservador y reaccionario que antaño las dirigía el que ahora, sin las facultades políticas para hacerlo, las degrada utilizando fuerzas de choque civil para los mismos propósitos, es decir el ejercicio de la fuerza contra los sectores populares indígenas.²³

Un fundido a negro separa la segunda de la tercera secuencia que describe la violencia contra campesinos a partir de la intercalación de sus testimonios y una enorme diversidad de registros documentales, bajo una operatoria de respaldo y amplificación recíproca de información audiovisual. Una misma escena de persecución, por ejemplo, es montada a partir de distintas fuentes en una suerte de atestación encadenada, donde al “Yo lo he visto porque lo he vivido” de las víctimas, se suma el “Yo lo ví, también soy testigo, créanme” de Brie y el equipo de producción, y muchos otros testigos oculares. Aquí se suceden imágenes estremecedoras de violencia y humillación, alternadas con los testimonios del grupo que se ha visto en la primera parte. Los archivos dan cuenta del calvario público de los indígenas que, arrastrados hasta la plaza central de Sucre, debieron quemar sus whiplas y ponchos, en una suerte de grotesco juicio público.

Esta tercera secuencia comienza con la reposición de un material de archivo televisivo que muestra la dramática corrida de los campesinos perseguidos en una verdadera cacería por la urbe y sus periferias, así como un breve reportaje que la prensa local le hiciera a una autoridad comunitaria. Ello no es casual: será justamente el seguimiento del calvario público de este hombre sobre el cual el relato de la película insista varias veces. El montaje da paso luego a un contrapunto entre agredidos y agresores: frente al testimonio oral retrospectivo (en el presente del relato) que denuncia la indiscriminada violencia ejercida (sin distinción de niños, jóvenes, mujeres, hombres: esto es la masiva e irrestricta fuerza violenta volcada sobre los campesinos) y su confirmación con imágenes documentales de mujeres sangrando en la calle y siendo golpeadas; se ve y escucha —también— el testimonio de un joven universitario identificado con nombre y apellido que justifica su accionar de este modo: “La culpa es de Evo Morales por traer campesinos a nuestro departamento. Traerlos y decir que va a venir cuando no ha sido invitado, y ni siquiera es bienvenido”.

Con subtítulos en español, justo en la mitad del film, se da paso al siguiente testimonio (el más extenso), el cual reflexiona sobre el sentido político de lo sucedido en clave femenina y con breves *inserts* de archivo que ilustran lo enunciado (sentido asertivo-confirmatorio). Una campesina interpela a una referente política en estos términos:

Quiero preguntar a las autoridades de Chuquisaca ¿por qué a la gente del campo nos odian? Nos han hecho pegar, no hay respeto. Nosotros hemos venido por nuestros hijos, para que estudien y no sean como nosotros. Yo quiero preguntar a la Sra. Alcaldesa, a Don Fidel: en nuestro pueblo le hemos alojado. Ellos saben de nuestro sufrimiento. Ella nos dijo: ‘Siempre con ustedes voy a estar, con los pobres, con los humildes’. ¿Y ahora? ¿Qué ha pasado? ¿A que lado se ha ido? ¿Cómo nos han hecho pegar? No han respetado a nadie, ni a las mujeres ni a los niños. Recién cuando estaba sangrando nos han soltado. Con cualquier cosa, incluso caca de

perro nos querían meter en la boca (...) ahora ella está arriba, rica, bien dormida, bien comida, y nosotros igual que antes nomás.

El siguiente testimonio (también con subtítulos en español) versa sobre el drama del escape y captura de los campesinos. El relato intenta ordenar, poner en serie cronológica lo que la confusión y terror de aquel momento no pudo distinguir: de ahí la secuenciación de la persecución, rodeo y captura de los indígenas.²⁴ Una autoridad de Cantargallo describe lo sucedido, mientras se alterna el mismo procedimiento de respaldo visual a través del montaje de materiales de archivo, ya utilizado previamente en otros testimonios. Es interesante destacar el moderado y respetuoso tratamiento que recibe su relato justamente en el momento en que el campesino “hace silencio”: es porque hay algo de su experiencia inenarrable que no logra con-vertirse en lenguaje, que no puede continuar hablando. En plano medio fijo y con una angulación frontal levemente en contrapicado, sin *zoom* alguno, se “oye”, se sostiene la palabra-silencio y la mirada de este hombre. Sin “demorarse” o exacerbar voyeurísticamente su conmoción emocional, se trata de la escucha del “momento justo”, con un *tempo* y una distancia que permite, apenas, intuir esa inhabitable experiencia.

El momento más dramático del film se da cuando varios comunarios son obligados a besar el suelo de entrada de la “Casa de la libertad”, recinto donde se firmó el acta libertaria de Bolivia —en este contexto un verdadero oxímoron semántico—, y se los fuerza a la abdicación. Justamente, el primer campesino al que hemos visto contestar a la prensa qué opinaba sobre los disturbios en Sucre y que ha sido capturado y trasladado, es vituperado de este modo: “¡Gritá Sucre te quiero! ¡Putá! ¡Nunca voy a ser del MAS! ¡Gritá!”. La respuesta recibida, aún desde una lengua cómplice de la violencia (español), es un signo en el que caben, simultánea-tácticamente, la resistencia y la supervivencia. Después de un momento de silencio el hombre contesta: “¡Yo estoy contigo Sucre!”.²⁵ Seguidamente se ven diferentes imágenes que muestran los torsos desnudos de los varones capturados y puestos en fila y de rodillas, forzados a quemar estandartes y símbolos originarios, vestimentas y ponchos en un juicio público difamante que, patéticamente, tiene su punto culmine con la entonación del himno nacional de Bolivia.²⁶

El no deponer los propios principios marca el último tópico fuerte de la película y la cuarta secuencia. El relato alterna varios testimonios de militantes del MAS que, aún golpeados y amenazados, no claudicaron frente a la intolerancia: tanto en lo que refiere a su militancia orgánica como a sus responsabilidades comunitarias. Esto permite a los directores polarizar, tal vez esquemáticamente, las actitudes ético-políticas de los referentes: en un caso se subraya la honestidad y la decencia (comunarios), y en otro el doble discurso y la hipocresía (los funcionarios sucrenses). Nuevamente, el relato monta un diálogo imposible entre un universitario y un comunario. Mientras se ve al primero pedirle a un periodista: “¡Pregúntenles cuánto les ha pagado el Evo!”, la autoridad de Cartagallo dice: “No nos han pagado. ¿Para qué voy a mentir? Como autoridad he hecho un juramento”.²⁷ Luego el montaje integra un fragmento de archivo donde otro comunario, empapado en su propia sangre, decía a la prensa: “Voy a seguir siendo del MAS hasta las últimas consecuencias”; y en la misma línea, otro archivo muestra a Dora Copa Calizaya que denuncia con nombre y apellido a sus agresores: “Sí soy masista, voy a defender al MAS. Así con orgullo lo digo, sí yo doy la cara, soy masista,

no me hago ningún problema. Si tengo que morir en este proceso, vamos a tener que morir (sic), no me voy a correr ni me voy a esconder”.

En esta última secuencia la denuncia político-institucional se vuelve explícita: mientras los testigos en el presente del relato nombran a los responsables, van sucediéndose imágenes ya vistas por el espectador pero con el añadido de carteles indicadores sobre la identidad y rol público que desempeñan en cada caso. El *ralenti* de las imágenes enfatiza su sentido de ostensible denuncia e identificación. En contraposición, los últimos testimonios recalcan la capacidad resistente de los campesinos y la insistencia en la lucha por la construcción de una democracia inclusiva, sin revanchismos y con memoria, del pasado reciente y ancestral.²⁸ Un joven advierte que la lucha, más allá del dolor, otorga fortaleza: “Nosotros nos vamos a organizar más hasta romper las cadenas de esta pesada (...) El sol ya esta saliendo (...) Entonces poco falta para resplandecer a todo el continente latinoamericano. Creo que pocos días más van a manejar ellos. Será el Dios Uno, y nuestros héroes nuestros tatarabuelos, que han luchado, que han dejado un camino para seguir nosotros”. Así como el film tiene un breve prólogo, también cuenta con una pequeña coda: es el único momento que el relato deja el sonido ambiente e incluye música extradiegética. Como símbolo de resistencia y “marcha hacia el futuro”, mientras en banda imagen se ve a un adulto y un niño caminando por un sendero que conduce a la ciudad —vista al fondo del plano—, se oye el canto sin texto de la conocida intérprete boliviana Luzmila Carpio. Otra manera del testimonio: voz de arrullo tras la violencia; voz de humanidad tras el silencio de voces oídas.

Corolarios testimoniales

En *La condición humana* (2009) Hannah Arendt enseñó que la vida política y la esfera pública, ese vivir juntos donde *se es oído y se es visto* —donde se es *reconocido como par*—, son posibles por la acción humana: es decir, esa indisociable amalgama del discurso y el hacer con otros.²⁹ La palabra y el acto son la llave de inserción en el mundo, garantía de realidad, existencia y *aparición identitaria* del sujeto en un espacio-en-común. La esfera pública se sustenta allí donde el discurso es una forma humana de contestar, analizar y discernir qué sucede y qué se hace/ se puede hacer; y se afirma cuando la palabra re-liga la acción con su sentido, la completa porque la vuelve comprensible, comunicable y pública, esto es, política. En efecto, como hemos visto en nuestro análisis tanto la *figuración* de los cuerpos indígenas como la *forma-cuerpo* discursivo de su testimonio, son tentativas de *aparición pública* en una arena política conflictiva y en disputa, que los ha sistemáticamente subalternizado.

La puesta en juego de ambas estrategias conllevó primero la implicación física, experiencial y personal de los realizadores, quienes fueron *oyentes* de los testigos (o testigos de los testigos); colaborando luego en la elaboración de narraciones testimoniales y responsabilizándose por crear escenarios posibles de escucha y reconocimiento de relatos y documentación.³⁰ La mediación estética del testimonio, fue una táctica de amplificación de la capacidad social de testimoniar (Jelín, 2002), en la búsqueda por revertir situaciones de ninguneo y ocultamiento de pruebas. Ausente cualquier viso épico, los sectores *humillados y ofendidos* sobre los que se volcó la violencia, formaban parte de un gobierno que, entre contradicciones y paradojas, intentaba reformular el régimen democrático. La reivindicación por los DD.HH. no es sólo un “tópico” de la película, sino un componente ideológico concreto de las prácticas

políticas y discursivas de los movimientos sociales atacados, que valoran y promueven una democracia pluricultural y participativa: una democracia de reconocimiento humano recíproco donde se lucha para que la Vida sea digna para todos.

Del abordaje realizado a la película se desprende un corolario analítico respecto de la figura del “testimonio” que podría ser útil para otros trabajos. Admitiendo su paradójica sustancia constitutiva, esta *forma-cuerpo* discursivo de la voz del sobreviviente puede entenderse, simultáneamente, como: práctica socio-política, relato corrosivo de la memoria hegemónica y relación orientada a la transmisión de un saber.

Práctica de actualización del pasado e integración en el presente, el testimonio es un relato de lo acontecido que permite o que da a pensar sobre él: es una plataforma para observar y discernir. Aún portando el díptico interactivo recuerdo-olvido y atravesado por la doble necesidad de “contar en público” lo que pasó y “olvidarlo” para superarlo, en la medida en que re-presenta e interpreta cierto proceso social y realidad histórica, el testimonio habilita la deconstrucción de la Historia e instaura una situación dialógica: “Sin duda alguna, el testimonio es un texto sobre “el otro” pero también una **especie de dispositivo** que intenta articular una reflexión sobre el “nosotros” (...) hay que entenderlo como una práctica destinada no solamente a la identificación sino también al *diálogo* un esfuerzo que quiere activar una nueva relación entre sujetos diferentes” (Oberti y Pittaluga, 2006: 117).³¹

En tanto experiencia de relación social, es fundamental tener en cuenta sus condiciones de posibilidad/comunicabilidad/audibilidad y mediaciones inherentes. Ello implica atender a un conjunto de variaciones espacio-temporales o condiciones sociales para la toma de palabra: quién, cómo y dónde se pronuncia/solicita el testimonio; cómo se incita y cuáles son las formas de censura; cómo se da el ajuste/desajuste a las normas, imperativos y reglas sociales de enunciación y escucha dominantes, entre otras.³² Y es que como toda práctica social, la voluntad y competencias de enunciación y audición del testimonio son históricas y procesuales, responden a una trayectoria, o capacidad social de testimoniar.³³ A la vez, en tanto que práctica política, colabora en la construcción de un escenario público de deliberación (una agenda sobre el pasado) y es parte del desarrollo de una conciencia social (Vezzetti, 2009).

Esta “especie de dispositivo”, como indicara la cita más arriba subrayada, funciona a partir de la triangulación entre: testigo, acto de testimoniar y escucha. El testigo puede ser tanto aquel que vivió en primera persona cierta experiencia, quien observó un hecho (un tercero sin participación inmediata) o alguien que habla por delegación del que no puede hacerlo.³⁴ En cualquier caso la figura del testigo no equivale a “la presencia plena del sujeto que le da origen sino, a través de un proceso identificatorio, la construcción de *si como otro*” (Oberti, 2009: 133). En un vaivén crítico de revisitación del pasado desde adentro y desde afuera —no hay una “inmersión” total en lo acaecido—, con el auxilio y la compañía de otros, el testimoniante es él mismo y a la vez *otro* a través de y gracias a la situación de enunciación, sobre la que tiene cierto poder de gestión.

Como parte del universo oral —proceso enunciativo y evento-acontecimiento en cierto campo de relaciones de poder—, la acción de “dar testimonio” se constituye como *performance*, es un evento que se vive, del que se participa (Vich y Zavala, 2004). Doble

re-presentación —del testigo que la produce, del intelectual que la difunde—, el relato que deviene es una sumatoria conflictiva de temporalidades.³⁵ En esta “narración desfasada temporalmente de aquella vivencia” (Oberti, 2009: 130) el sujeto no sólo tramita la palabra, sino también las omisiones y los silencios en tanto formas de gestión de su identidad (Pollak, 2006). Pese a toda su potencia performativa de denuncia y solidaridad social, el testimonio es también el residuo, el remanente de una violencia ejercida: es de algún modo una ruina, una instancia enunciativa de la sobrevivencia, un decir posible (uno entre otros), pudoroso (no exhibicionista) que señala la imposibilidad de *reponerlo* “todo”. Aún esto, y pese al verdadero *esfuerzo* que implica la puesta en palabras de la experiencia traumática, vale decir que: “la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad” ” (Jelín, 2002: 84).

Como muchos autores han advertido, la condición del testigo en cuanto tal sólo existe cuando está *en situación* de compartir esa experiencia con un grupo de receptores actuales o virtuales-potenciales en una suerte de “intimidad pública”.³⁶ El acto de testimoniar en tanto práctica de donación —ofrecimiento—, espera y prevé en el Otro una escucha activa y empática que pendula entre la capacidad de interrogar (manifestar interés) y respetar, *estar próximo a ...* quien habla.³⁷ Desde allí el testimonio *atesta*, pide creencia, que se dé crédito a lo declarado, que se confíe en la sinceridad del hablante. Más aún: retomando las ideas del comienzo de este apartado, creemos que en la experiencia del testimonio anida la comprensión profunda de la semejanza, la similitud, la proximidad respecto del Otro: “Lo que se refuerza con la confianza en la palabra del otro, no es solo la interdependencia, sino la *similitud en humanidad de los miembros de la comunidad. El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes*” (Ricoeur en Begué, 2006: 94).³⁸ ¿No hay en esa *palabra-de-vida* pronunciada y vuelta trabajo de memoria compartido, una pista de experiencia política o vida política alternativa, más solidaria y justa?

Humillados y ofendidos es una película-síntoma de su tiempo: es síntoma al visibilizar la distribución de voces y silencios, imágenes y vacíos, en el espacio social, en la esfera pública contemporánea. En medio del fragor *parlamentario* por la Nueva Constitución —la Ley/Palabra de todos/as—, ex-pone y da a oír la voz —que es palabra y también silencio— de aquellos sujetos a los que no se quiere ver ni oír como *semejantes*, *reconocer* como sujetos con derechos, como hombres y mujeres “con-palabra-política”. Aquí las figuraciones del dolor y la dignidad *hablan*, reclaman una visión responsable —solidaria—, y una escucha respetuosa —empática—. Aquí las figuraciones del dolor y la dignidad son estrategias de *aparición pública* e interpelación en una “intimidad pública”. Ayer, esas voces-miradas eran testimonio urgente; hoy son interrogación sobre los alcances —acaso la posibilidad misma para la Bolivia del presente— de una *democracia sensible*: una democracia donde se garantice el cuidado de la Vida y de la Naturaleza, se respete el disenso, se considere la heterogeneidad identitaria y se honre la dignidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo (1994). "Historias paralelas/vidas ejemplares: la historia y la voz del Otro" en Hugo Achúgar (comp.) *En otras palabras, otras historias*. Montevideo, Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- _____ (1998). "Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>
- _____ (2003). "El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)". En Jelín, Elizabeth y Langland Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Siglo XXI, Madrid.
- Aimaretti, María (2012). "Representación del testimonio de sectores populares en la escena: el caso de En un sol amarillo (2004)". En *Revista Teatro XXI* N° 32 (Primavera 2012) UBA, FFyL.
- _____ (2014). "Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie". En *Revista Telón de Fondo* N° 19 (Julio 2014). Disponible en <http://www.telondefondo.org/>
- _____ (2015). "Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en "Odisea" (Teatro de los Andes, 2008)". En *Revista Iberoamérica social* N° 4 (2015).
- Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, España.
- Armida, Marisa (2010). "Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades". En Armida, Marisa; Bartolini, Alberto y Hernández, Juan Luís (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*, Newen Mapu, Buenos Aires.
- Bárcena, Fernando y Mèlich, Joan-Carles (2003). "La mirada excéntrica. Una educación desde la mirada de la víctima". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Begué, Marie-France (2006). "El estatuto epistemológico del testimonio. Una manifestación diferente de la verdad". En Mena Malet, Patricio (comp.) *Fenomenología por decir. Homenaje a Paul Ricoeur*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Benjamín, Walter (1987). "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid.
- Beverley, John (1992). "Introducción". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N° 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.
- _____ (2004). "¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno". En *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Iberoamericana, Madrid.
- _____ (2010). *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010b). "Subalternidad/Modernidad/Multiculturalismo". En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010c). "El testimonio en la encrucijada". En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010d). "La persistencia de lo subalterno". En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.

- Brie, César (1995). "César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz". En *Revista Gestos* N° 20, Noviembre 1995.
- _____ (1995b). "Editorial" y "Epílogo". En *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. Plural, La Paz.
- _____ (2006). "Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia". En *Revista Teatro Celcit* N° 30. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rte_sum.php?cod=24
- _____ (2007). *La vocación*, Plural, La Paz.
- _____ (2007b). "La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss". En *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>
- _____ (2009). *La odisea*, Plural Editores, La Paz.
- Brossat, Alain (2000). "El testigo, el historiador y el juez". En Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, El Cuarto propio, Chile.
- Burucía, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolas (2009). "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones". En Mudrovic, María Inés (ed.) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Prometeo, Buenos Aires.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Calveiro, Pilar (2012). "La memoria en tanto espacio ético y político". En AA.VV. *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*, Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Campuzano, Betina (2007). "El testimonio: texto cultural y emergencia de un sujeto heterogéneo". En Royo, Amelia y Altuna, Elena *Literatura e imaginario político. De la colonia a nuestros días*, Alción Editora, Córdoba.
- Canclini, Rebeca (2008). "Ficción y verdad en las narraciones. Función política de la memoria". En Zubieta, Ana María (comp.) *La memoria, literatura, arte y política*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Carnovale, Vera (2007). "Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina". En Levín, Florencia y Franco, Marina (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires.
- Das, Veena (1997). "La subalternidad como perspectiva". En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiiri/Sephis, La Paz.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires.
- Dove, Patrick (2005). "Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Conosur" En Jelín, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.
- Fibla, Nuria Girona (2000). "Ver, oír y escribir. La ficción de transparencia en el relato testimonial". En Mattalia, Sonia y Alcázar, Joan (coord.) *América Latina: literatura e historia. Entre dos finales de siglo*, Ediciones del CEPS, Valencia.
- Giuffré, Mercedes (2004). *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.

Grasselli, Fabiana (2008). "Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en *La patria fusilada* de Francisco Urondo". En *Revista Claroscuro*. Diciembre, Año 5 N° 7. Centro de estudios sobre diversidad cultural. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1998). "Manifiesto inaugural". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

Hernández, Juan Luís (2010). "Sujeto, poder y transformación social en la historia reciente de Bolivia". En Armida, Marisa; Bartolini, Alberto y Hernández, Juan Luís (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*, Newen Mapu, Buenos Aires.

Huyssen, Andreas (2009). "Medios y memoria". En Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.

Jelin, Elizabeth (2001). "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra". En *Revista Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Vol I (2001). Nueva Época N° 1. Madrid.

_____ (2002). *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Lowy, Michael (2012). *Walter Benjamín: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Mardones, José María (2003). "Salvar a Dios: compasión y solidaridad en la finitud". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.

Mignolo, Walter (2002). "El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui". En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Moraña, Mabel (1995). "Documentalismo y ficción: testimonio narrativo testimonial hispanoamericano en el siglo XX". En Pizarro, Ana (org.) *América Latina, palabra, literatura y cultura*. Vol. III, Memorial y UNICAMP, San Pablo.

_____ (1996). "(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina". En Bergero, Adriana y Reati, Fernando (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*, Beatriz Viterbo, Rosario.

_____ (1998). "El boom del subalterno". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

Mudrovcic, María Inés (ed.) (2009). *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Prometeo, Buenos Aires.

Muguerza, Javier (2003). "La no-violencia como utopía". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.

Nofal, Rosana (2002). "La escritura testimonial" en *América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Oberti, Alejandra (2009). "Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios". En *Revista Temáticas*, Año 17, N° 33/34. Campinas.

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*, El cielo por asalto, Buenos Aires.

- Pernasetti, Cecilia (2009). "Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política". En De la Peza, María del Carmen (coord.) *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de Nación*, Prometeo, Buenos Aires.
- Pollak, Michael y Heinich, Natalie (2006). "El testimonio". En Pollak, Michael *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones al Margen, La Plata.
- Pollak, Michael (2006). "Memoria, olvido, silencio". En Pollak, Michael *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones al Margen, La Plata.
- Prakash, Gyan (1997). "Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial". En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiñiri/Sephis, La Paz.
- Rabinovich, Silvana (2003). "La mirada de las víctimas. Responsabilidad y libertad". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Reyes Mate (2003). "En torno a una justicia anamnética". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*, Andrés Bello, Chile.
- Rodríguez, Ileana (1998). "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>
- Souto Carlevaro, Victoria (2010). *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio*, Prometeo, Buenos Aires.
- Spivak, Gayatri (1997). "Estudios de la subalternidad: reconstruyendo la historiografía". En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiñiri/Sephis, La Paz.
- Stegmayer, María y Cuesta, Micaela (2012). "Descentramientos contemporáneos de la memoria. Algunos interrogantes" en *Seminario Internacional Políticas de la Memoria 2012*. Ponencia en Actas Digitales.
- Tapia, Luis; Negri, Toni; Hardt, Michael; Cocco, Giuseppe; Revel, Judith y García Linera, Álvaro (2010). *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*, Waldhuter y CLACSO, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (2007). *Los abusos de la memoria*, Paidós Asterisco, Barcelona.
- Vezzetti, Hugo (2009). "El testimonio en la formación de la memoria social". En Vallina, Cecilia (ed.) *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Vidal, Hernán (1994). *Crítica literaria como defensa de los DD.HH.: cuestión teórica*. Universidad de California, EE.UU.
- _____ (1997). *Política cultural de la memoria histórica*, Mosquito editores, Chile.
- Vich, Víctor y Zaval, Virginia (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Norma, Buenos Aires.
- Yerushalmi, Yosef (2006). "Reflexiones sobre el olvido". En AA. VV. *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Yúdice, Georges (1992). "Testimonio y concientización". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N° 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.

NOTAS

¹ Teatro de los Andes es un grupo dedicado exclusivamente a la producción y enseñanza teatral en Bolivia. Fue fundado en Sucre por César Brie en 1991, tuvo variadas formaciones —siempre con una dinámica de organización horizontal y democrática—, y permanece activo, aunque desde 2009/2010 sin la presencia de Brie. Cuenta con un enorme prestigio en América Latina y Europa, y ha contribuido a la profesionalización de la labor escénica en territorio boliviano. En su trayectoria, la(s) identidad(es) cultural(es), el poder, la Historia, la política y la ética humanitaria, han sido preocupaciones recurrentes, bajo una propuesta de teatro “del humor y la memoria”. Lejos del didactismo, desde una escena despojada y sosteniéndose fundamentalmente en la performance del actor —física y vocal—; buscando un lenguaje escénico poético, metafórico y plástico, y haciendo interactuar diferentes matrices socio-culturales, y sistemas y disciplinas expresivas, Teatro del Andes ha configurado y sostenido una estética propia y una ética profesional que este año cumple 25 años.

² La llamada “Masacre de Pando” tuvo lugar a mediados de septiembre cerca de la ciudad capital de dicho departamento, opositor al gobierno del MAS que, en sintonía con otros departamentos cuyos gobiernos eran contrarios al oficialismo, pugnaba por las autonomías y se manifestaba reacio a admitir la autoridad presidencial de un indígena y la presencia india en las estructuras oficiales y las prácticas públicas del ejercicio del poder. Tras las álgidas discusiones que crearon pero no lograron poner en vigencia inmediatamente la Constitución Política del Estado, luego de un referendo revocatorio que confirmó a Evo Morales como presidente, el clima político se tensó agudamente con el acrecentamiento de estrategias desestabilizadoras (saqueos, tomas de edificios públicos, deslegitimación del Estado, etc.). En ese marco, frente a un numeroso grupo de campesinos que iba en camino a la capital de Pando a reunirse y discutir el presente político en un congreso ampliado de organizaciones de base, se planificó el impedimento violento de que llegaran a destino atentando contra sus vidas. A su vez los campesinos, defendiéndose, se enfrentaron a los “autonomistas” criollos, e incluso algunos perdieron la vida. La casi totalidad de víctimas fueron indígenas, a quienes se torturó, asesinó, persiguió y obligó a cruzar un río, aun cuando no sabían nadar. Autopsias falsificadas y encubrimiento de pruebas han entorpecido la clarificación de los hechos y la determinación específica del número de heridos, muertos y desaparecidos.

³ El subrayado es nuestro.

⁴ “La asunción de un presidente boliviano de acuerdo a los ritos ancestrales no fue sólo un gesto simbólico, sino que representó la condensación de un abigarrado proceso de articulación de estrategias político-sindicales con componentes culturales y étnicos que, desarrollado desde los `80, eclosionó en los primeros años del nuevo siglo” (Armida, 2010: 35).

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Casi como un mantra, durante veinte años Brie repitió incesantemente en foros y entrevistas: “Cada uno posee una estética. De hecho nos dividen por suerte las estéticas, pero nos debería unir la ética común y el interés por las diferencias” (Brie, 2007: 61).

⁷ En su “Manifiesto inaugural”, el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos sostiene que el final de los regímenes autoritarios en la región y el desplazamiento de los proyectos revolucionarios, sumado a un nuevo orden económico y comunicacional, configuran una situación histórica que impulsa a repensar marcos epistemológicos y formas de agencia política: “La tendencia general hacia la democratización otorga prioridad a una reconceptualización del pluralismo y de las condiciones de subalternidad al interior de sociedades plurales” (1998).

⁸ Gayatri Spivak sostiene que lo subalterno es el límite, el borde del espacio “en el cual la historia se narrativiza como lógica” (1997: 261). Por su parte Vich y Zavala, recuperando a Raymond Williams, entienden que lo subalterno irrumpe, perturba la hegemonía “en sus naturalizadas lógicas de representación y que por lo mismo se trata de una instancia que suspende la dominación hegemónica en su producción de historias y destinos” (2004: 105).

⁹ Más aún: “(...) lo subalterno marca a un sujeto que no es totalizable ni como el “pueblo” en el sentido homogeneizante que éste ha tenido en el discurso populista-nacionalista, ni tampoco como el “ciudadano” de la racionalidad comunicativa de Habermas” (2010b: 71).

¹⁰ Esta noción está en sintonía con las elaboraciones gramscianas en referencia a: “(...) los estratos populares que ante la unidad histórica de las clases dirigentes se hacen presentes a través de una activación episódica, presentándose como un nivel disgregado y discontinuo con grados variables y negociados de adhesión a los discursos y praxis hegemónicos” (Moraña, 1998: s/d). Más adelante la

autora advierte: “(...) ese mismo sujeto que fuera súbdito, ciudadano, “hombre nuevo”, entra ahora en la épica neocolonial por la puerta falsa de una condición denigrante elevada al status de categoría teórica (...)” (Ídem).

¹¹ Según Beverley lo que ha de subrayarse del testimonio es la forma en que se articula “a las necesidades de lucha (de liberación o simplemente de sobrevivencia) que están involucradas en la situación de enunciación del testimonio. El testimonio es evidentemente una manera de “servir al pueblo” (...)” (1992: 18). Por su parte Yúdice destaca: “El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva —ni tampoco de deshacerla— su *modus operandi* es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria” (Yúdice, 1992: 221).

¹² Como bien lo señalara Beverley el testimonio es una figura escurridiza, inestable, porosa, indecisa, que no se define, exclusivamente, por un estatuto genérico: “(...) es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez deconstruye la categoría del “sujeto” ” (Beverley, 1992: 10). Por su parte Hugo Achúgar nota que, en tanto es parte de un registro de la barbarie realizada en nombre del progreso, el testimonio es una escritura propia de la modernidad: “(...) en el testimonio la burguesa modernidad racionalista, competitiva, tecnológica y jugada al progreso es desmontada desde la modernidad culturalmente crítica y autocrítica que apuesta a desmitificar el autoritarismo de la otra modernidad” (1994: 34). Por eso el testimonio, o la historia desde el Otro: “(...) se correspondería, en este sentido, con la necesidad de consolidación de una identidad humana que el discurso hegemónico anterior no posibilitaba” (Ídem: 38). En *Texto, testimonio y narración*, Paul Ricoeur (1983) subraya la relación que el testimonio tiene con una institución particular como es la Justicia, en el marco de un proceso de sentencia o la resolución de una discrepancia entre partes, esto es, una disputa por el *sentido* de la experiencia.

¹³ Betina Campuzano (2007) ha insistido provocativamente que, más allá de las meritorias motivaciones progresistas de intelectuales y artistas, las escrituras testimoniales (o aquellas que las incluyen) siguen perteneciendo a la cultura dominante: el referente es subalterno, pero los mecanismos de mediación y los destinatarios no necesariamente lo son. La autora piensa al testimonio dentro de la noción de heterogeneidad acuñada por el peruano Antonio Cornejo Polar.

¹⁴ Dice el autor: “El testimonio es un arte de la memoria subalterna” (Beverley, 2010c: 59).

¹⁵ Como se ve, el título es bastante transparente al respecto, remitiendo además a la novela de Fiodor Dostoyevski *Humillados y ofendidos* (1861) escrita en un complejo contexto social, en medio del despotismo del régimen de servidumbre, y durante el exilio del autor en Siberia. En ella se expone de un modo realista, aunque a veces maniqueo, la compleja y violenta relación entre sectores hegemónicos y subyugados, el drama de la vejación humana por motivos socio-económicos, y la resistencia solidaria frente a la hipocresía y el cinismo.

¹⁶ Entre 2006 y 2007 Bolivia puso en marcha el proceso de la Asamblea Constituyente, que debía redactar una nueva Constitución y discutir la concepción de las autonomías departamentales. Sucre —bastión nacional de la oposición al MAS— fue, justamente, la sede donde la Asamblea se reunió por más de un año y medio. La Asamblea aprobó una nueva Constitución Política en diciembre de 2007, pero la misma no entró en vigencia directamente sino que, por causa de la oposición, fue puesta a referéndum, aunque finalmente obtuvo su aprobación total en 2009.

¹⁷ Así se escucha a una campesina hablar de que han sido física y moralmente agredidos, que les han escupido e insultado sin cesar durante todo el proceso de la Asamblea Constituyente; y Carlos Aparicio Vedia (constituyente por Chuquisaca), advierte sobre la sentencia de muerte que pesa sobre él y otros campesinos constituyentes.

¹⁸ Una de sus responsables, Carmen Carrasco Gutiérrez, explica al respecto cómo la emisora buscó gestionar no sólo la cobertura total de la Asamblea (dando cabida a las propuestas de los sectores campesinos), sino también un espacio de debate, cosa que nunca pudo efectivizarse. La radio recibió agresiones concretas a sus corresponsales y periodistas.

¹⁹ El testimonio de Wilber Flores (diputado del MAS- Presidente del Parlamento Indígena) cierra esta primera sección explicativa detallando la persecución y la tortura física recibida incluso antes de mayo (el 10 de abril a las 11 AM, según data Flores): “Ahora voy a decir la verdad, ni mi familia sabe...”. El film señala con gran sutileza como este testimonio emana de un episodio violento pre-mayo: es el único en ser encuadrado en un espacio doméstico y no colectivo.

²⁰ Tanto en banda sonora como en subtítulos se oye/lee decir a uno de los agresores: “¡Miedo no les tenemos a los del MAS!”, “¡Con gases hemos ido a matar a esos cojudos!”.

²¹ Nuevamente, se apela al recurso de distanciamiento épico para romper con el *suspense*, y centrar la atención del espectador no en el “qué pasó”, sino en el “cómo pasó” y el “quiénes” fueron los responsables.

²² En varios momentos los registros documentales muestran a las autoridades locales y la oposición referirse al gobierno de Evo Morales en términos de dictadura represiva, y gobierno irresponsable.

²³ La película denuncia con valentía el acuerdo “privado” de las cúpulas de la policía y los militares con la *élite* sucreña mostrando la reunión de sus referentes. Entre la amenaza y la proclama de guerra, uno de los miembros del Comité Interinstitucional dice: “Somos respetuosos (...) Tomaremos el Stadium para que nadie llegue”. También se escucha en banda sonora el grito de la población: “¡Esto es Sucre carajo! ¡Sucre se respeta carajo!”.

²⁴ Además de golpes y escupidas, los indígenas son escoltados y trasladados por la fuerza a la plaza central, al grito de: “¡Sucre de pie, Evo de rodillas! ¡Evo derrotado”, “¡Evo cabrón, Sucre está emputado!”, “¡A la plaza! ¡Quítenles la ropa! ¡De rodillas, van a morir si no!”, “¡Que ellos quemem la bandera!”, “¡Que declaren carajo!”.

²⁵ Otro de los campesinos, trastornado por el miedo y la violencia, repite balbuceante lo que los ciudadanos sucreños le gritan: ¿supervivencia a través de la simulación?

²⁶ Entre esa caravana de “presos”, el montaje ‘rescata’ la figura de Víctor Hugo Segovia, que desde el presente del relato también brinda su testimonio.

²⁷ Recuérdese que parte de la ética andina —que rige las dinámicas de organización política dentro de las comunidades—, responde a tres principios: no robar, no mentir, no adular/holgazanear.

²⁸ De hecho una de las campesinas, con la única sonrisa que se ve en toda la película, observa con perspicaz picardía: “¿Qué democracia están hablando ellos? ¿Nos quieren odiar? No, no nos vamos a hacer comprar. Antes venían, un kilo de arroz nos traían, un cuaderno de veinte hojas, un lápiz, con eso nos compraban, ¡nosotros recordamos!”.

²⁹ Hannah Arendt conceptualiza la “vita activa” como el complejo de actividades que distingue la existencia humana: labor (procesos biológicos), trabajo (mundanidad) y acción (pluralidad, habitabilidad en un universo compartido, presencia entre los hombres).

³⁰ Recuérdese que para la elaboración de la obra teatral “En un sol amarillo”, Brie ya había trabajado con testimonios de indígenas y sectores populares: es decir, contaba con una experiencia previa de “escucha respetuosa” del dolor del Otro. Ver análisis de obra en Aimaretti (2012).

³¹ La negrita es nuestra.

³² ¿Cuáles son los encuadres de solitación? Por ejemplo: puede ser judicial (oficial, impersonal, ligada a la Ley y la construcción de pruebas) donde la persona es vehículo de ciertos hechos respondiendo a protocolos formalizados; una investigación histórica/social (descripción y observación de regularidades) donde hay una limitación a un asunto puntual; o también una “historia de vida” para la construcción de un texto mayor.

³³ Para que algo se convierta o sea tomado como experiencia es necesario un marco cultural y un lenguaje en común que haga posible la escucha, comunicación y transmisión. Solo así lo individual se convierte en experiencia con sentido para otros. Como bien señala Elizabeth Jelín: “el poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman. La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (2001: 91).

³⁴ Víctor Vich y Virginia Zavala subrayan sobre la figura del testigo que: “No se trata, por tanto, de la representación de una víctima sino de un nuevo sujeto que aspire a una nueva correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad” (2004: 110). Sobre la figura del testigo sugerimos también la lectura ya clásica de Giorgio Agamben “Homo sacer III, lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo”, Valencia, Pretextos, 2002; y Primo Levi “Los hundidos y los salvados”, Barcelona, Muchnik, 2000.

³⁵ En él se anudan la experiencia pasada *presentificada* a partir de una representación más o menos durable hacia el futuro.

³⁶ Ver entre otros: Pollak y Heinich, 2006; Feld, 2009; Moraña, 1995. Ésta última advierte: “(...) la ‘intimidad pública’ (...) como rasgo del testimonio, consiste entonces en exponer la peripecia individual que por su valor paradigmático y su representatividad social constituye el eje del relato, al tiempo que se promueve el cuestionamiento de la estructura de poder a la que tal peripecia remite” (Moraña 1995: 487).

³⁷ Más que identificación, el testimonio pide el “estar juntos”, cerca, próximos: “Escuchar significa estar abierto a y existencialmente dispuesto hacia: uno se inclina un poco hacia un lado para escuchar” (Rodríguez, 1998: S/D). El testimonio es también “una escritura que es *paralela* en el sentido de “uno al

lado del otro”, es decir, no identificación pero sí correspondencia, similitud, afinidad” (Achúgar, 1994: 47).

³⁸ El subrayado es nuestro. Según Hugo Achúgar la “confianza” o voluntaria aceptación como verdad, sin sospecha/descreimiento, de lo enunciado en el testimonio, es fruto de una operación ideológico-cultural. El llamado “efecto de oralidad”, “efecto de realidad” o “efecto documental” es central al testimonio puesto que: “(...) La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe, en un grado casi 0 que no afecta la verdad de lo narrado” (Achúgar, 1994: 48-49).